

Композиція „Назара Стодолі“ Шевченка.

Аг. Шамрай свою передмову до нового видання «Назара Стодолі», Шевченка в серії Інститута Тараса Шевченка (ДВУ, 1927 р.) починає з вказівки на явну суперечність між її сценічною долею й відношенням до неї критики: п'єса ця «така популярна в репертуарі старого побутового театру, ніколи не користувалася симпатіями української критики». А тим часом багато з обвинувачень цієї критики вже давно відкинуто, напр., у промові В. Б. Антоновича¹). Сумніви, що їх викликали деякі сторони її тексту, відкинуто в докладній розвідці В. Ф. Лазурського, який досить вияснив і історію її видань²). Дуже до речі наводить він думку про виконання цієї п'єси Кропивницьким, Заньковецькою та Садовським, такого знавця театру й вибагливого театралла, яким був А. С. Суворін³). Я в такому складі артистів сам п'єси цієї не бачив, але в моїй пам'яті живий той успіх, який вона мала років сорок тому в Москві, коли під час великодніх гастролів трупи М. П. Старицького в театрі Шеллапутіна вона йшла з участю Боярської, Косиненка та Грицай. Особливо велике вражіння кожного разу робив на публіку, що переповнювала театр, Грицай, тим глибоким почуттям, з яким він грав роллю Назара Стодолі. Пошаною перед генієм Шевченка пояснити цей успіх неможливо, коли взяти на увагу склад тодішньої московської публіки, більшість з якої ледве чи знала ім'я поета. Отже причина того величезного успіху—в сценічній вартості п'єси. Незмінний успіх супроводив і часті постановки «Назара Стодолі» на Україні, як це можна бачити з рецензій, що випадково зустрілися мені під час перегляду старих газет: в Одесі в липні 1881 р. «Назар Стодоля» йшов 3 рази⁴) (Галля—Громинська, Назар—Іванов, Стеха—Коробова, Хома—Соколов). 1882 р. він йшов у Форкатті в серпні⁵), а потім 29-го серпня у бенефіс М. Л. Кропивницького⁶). В 1883 році, 6 лютого, як треба гадати, «Назара Стодолю» виставляли аматори (Назар—Славський, Гнат—Котляревський, Кобзар—Мельников)⁷). В 1884 р. «Назара Стодолю» виставляла трупа М. П. Старицького, під режисурою М. Л. Кропивницького, напр., 14 січня й тоді Галю грала Заньковецька, Назар—Грицай, Хому—Кропивницький, і газета захоплено пише про виконання ними їх ролей⁸). 22 серпня 1883 року за рік раніш, в Одесі, в такому жє самім складі артистів йшла ця п'єса⁹). Без усякого сумніву трупа М. П. Старицького виставляла «Назара Стодолю» в інших містах, так, напр., 17 квітня 1884 р. йшла ця п'єса в Новочеркаському¹⁰). Це все дає підставу вважати «Назара Стодолю» одною з найбільш улюблених п'єс репертуару кращих українських труп 80-их років.

Причини такого розходження в оцінці одної й тої самої п'єси тих, хто знає її лише в читанню, і тих, хто оцінює п'єсу під вражінням вико-

¹) О воспроизведении исторических событий в поэзии Шевченка, „Чтения Об. Нестора Лет.“, т. 11, 1888 р., сс. 145-149.

²) „Ученые Записки Высш. Школы Одессы“, I, 1926 р., сс. 58-70.

³) „Хохлы и хохлушки“, СПб, 1907 р., сс. 4-11. Порівн. П. Рулін, Марія Заньковецька, „Рух“, с. 37.

⁴) „Одесский Вестник“, 1881 р., №№ 150, 154, 155. ⁵) „Новый Телегр.“, 1882 р., № 2255. ⁶) Ibid, № 2275. ⁷) „Одес. Вестн.“, 1883 р., № 30. ⁸) Ibid, 1884 р., № 18. ⁹) Ibid, 1883 р., № 164. ¹⁰) Ibid, 1884 р., № 88.

нання її на сцені, дуже добре вияснив один із найвидатніших режисерів XIX ст. — Генрих Лявбе — на підставі своєї багатой практики у Віденським Бургтеатрі¹⁾. Одинокую можливість розглянутися об'єктивно в такій суперечності дав спосіб, що його вживають новітні західні дослідники драми на чолі з Оскаром Вальццелем²⁾, спосіб, який він частково приклав до Шекспіра в розвідці: *Shakespeare's dramatische Baukunst*. Розвідка ця багато девчому доповнює взірцеву щодо методи працю Fr. Gundolf: *Shakespeare und deutsche Geist* (8 вид., Berl., 1927)³⁾. Розглянути побудовання «Назара Стодолі», за допомогою цієї методи, це й є завдання цієї праці.

Побудовання п'єси вияснює таблиця виходів для кожного акта, що ми її подаємо тут:

I дія	II дія	III дія
1. Стеха	1. Хазяйка.	1. Стеха.
2. Стеха + Галя.	2. Хазяйка + Назар + Гнат.	2. Стеха + Назар + Галя.
3. Стеха + Хома	3. Назар + Гнат.	3. Назар + Галя
4. Хома.	4. Назар + Гнат + хазяйка.	4. Назар + Галя + Хома + + Стеха.
5. Хома + Галя.	5. Назар + Гнат + хазяйка + Стеха.	5. Назар + Галя + Хома + Стеха + Гнат. ⁴⁾
6. Хома.	6. Назар + Стеха.	
7. Хома + Галя + свати.	7. Назар + Стеха + хаз. + Гнат.	
8. Хома + Галя + свати + Назар + козаки.	8. Назар + Стеха + хазяйка + Гнат + козаки + дівчата.	
	9. Стеха + хазяйка + козаки + дівчата.	

Ця таблиця ясно показує побудовання п'єси, яке витримано цілком однаково для кожного акта й цілковиту погодженість розвитку її дії. Вона завжди починається з присутності на сцені одної дієвої особи, до якої приходять поступово інші персонажі, наявність їх все збільшується в міру наближення кожного акта до кінця, а це надає більшу насиченість дії кожного акта⁵⁾.

Коли оцінювали фінал кожного акта «Назара Стодолю» з погляду того, наскільки в ньому посувається наперед розвиток дії, то до нього можна цілком прикласти слова О. Вальццеля, що у Шекспіра, як він це доводить аналізом побудовання «Ромео», «Гамлета» та «Антонія», закінчення актів це стрілки на годиннику перебігу драматичної дії⁶⁾. Разом із тим непереривність розвитку дії, таку конче потрібну для того, щоб перерви її не розбивали настрою дії, Шевченко добре витримав завдяки тому, що в середині акта сцена ні на хвилину не залишається пустою. Що такої непереривності ходу дії драматургові не легко досягнути, показує порівняння із значно пізнішою п'єсою Карпенка „Бондарівна“. Її перший акт збудовано так:

Ява 1. Бондарь + 1 і 2 чоловіки.	6. Тетяна + Денис.
2. Монолог Бондаря.	7. Герцель і староста.
3. Герцель і Мордохай.	8. Герцель — монолог.
4. Мордохай — монолог.	9. Мордохай.
5. Тетяна + Оксана.	10. Тарас + 2 чоловіки.

¹⁾ Das Burgtheater, 2 Aufl., Leipz., 1891, с. 274.

²⁾ Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (Handbuch d. Literaturwissenschaft, вступний том), с. 282 і далі.

³⁾ Shakesp. Jahrbuch, 52 (1916), с. I і далі. Російський переклад у Сборнике под редакцией В. Жирмунского: Проблемы литературной формы, Academia, Лнг., 1928, сс. 36-69.

⁴⁾ Коли число виходів у цій акті значно менше, ніж у двох перших, то це залежить 1) від того, що боротьба челяді з Назаром вимагала більшого часу, 2) перед ремаркою: „Назар стоїть в задумі“, без усякого сумніву щось випущено в тексті, й через те питання Галі: „Чого ж ти зажурився?“ — висить у повітрі...

⁵⁾ Див. розділ Aktschluss у Вальццеля, Gehalt und Gestalt, сс. 220-226.

⁶⁾ Ibid., с. 225.

Це розбиває акт на низку окремих кусків, що повторюються одноманітно й що зовсім не зв'язані один із одним: перша з другою, третя з четвертою, сьома з восьмою явою. До того ж драматург зовсім не дбає про те, щоб хоч чимось виправдати появу чи ухід того чи іншого персонажа: глядач даремно питає себе, що саме привело на сцену в 3-й в'ї Герцеля та Мэрдохая, в 5-й Тетяну та Оксану. Зовсім нічим не оправданий в 5-й в'ї ухід Оксани й прихід Дениса. На цю ваду грішать і всі інші акти «Бондарівни». Чому, напр., в 9-й в'ї III-го акту приходить Герцель, а в 14-й Денис?

Крім як найбільшої витриманості непереривного розвитку дії по окремих явах кожного акта, композиція «Назара Стодолі» визначається ще й тим, що кожна з тих яв безумовно посуває наперед хід дії й підготовлює дальший її етап. Як це потрібно для художньої драми, показав знову таки Вальцель своєю аналізою схем «Короля Ліра» та «Іфігенії в Тавриді» Гете¹⁾. Досить проглянути з цього погляду I-ий акт «Назара Стодолі».

1. Монолог Стехи не тільки дає потрібну експозицію дальшої інтриги, але й виявляє, чому їй корисно помагати плянам сотника.

2. Її розмова з Галею викриває кохання Галі до Назара й тим самим зазначає розміри тих перепон, з якими доведеться боротися Стесі. Своїм зауваженням, що вона, кляшниця, не може знати про панські справи, Стеха хитро відвертає від себе всякі підозріння з боку Галі, чому допомагає й її іронічна репліка про старого Молочая, нашого полковника.

3. Навпаки розмову Стехи з Хомою скеровано на те, щоб довести сотникові, як їй тяжко, тому що Галя кохає Назара, здобути її згоду. Тому як плату за її допомогу, Стеха ставить умовою, щоб сотник оженився з нею самою. Здобувши його згоду в цім найважливішій для неї питанню, Стеха через жвавість своєї вдачі випрохує у нього дозвіл піти на вечерниці «хоч у послідній разочок», а сотникове заздрісне заперечення вона відбиває натыком на його жарти з молодицями.

4. Дальший монолог сотника надзвичайно потрібний, бо він подає ту ж таки Стеху як жертву ошуканства сотника. Він зовсім в гадці не має женитися з нею, як це викриває його увага: «Ич ти, мужичка. Куди кирпу гне». На його думку женитися можна лише з тим, у кого є «хутори і млини».

5. Розмова Хоми з донькою являє з себе спробу обережно переконати її, що краще «полковниці, а не якій небудь жінці хорунжого». Галя цілий час певна, що мова йде про Назара, що то він свататиме її, й тому згоджується не відмовити тим сватам, про прихід яких її попередив батько.

6. Далі йде коротенький монолог батька Галі. Він висловлює радість з приводу того, що йому вдалося хоч обдуривши Галю, дійти свого, — примусити її погодитися на шлюб.

7. Дальша сцена з сватами збудована на тій же помилці Галі щодо особи, яка хоче її сватати й вносить у хід п'єси яскраву обрядовість заручин, так само, як у другім акті малює побутову обстановку вечерниць²⁾.

8. Прихід Назара вносить перелім у настрій Хоми, а коли виявилось все, то й у настрій Галі, яка дізнається про прикру правду. Переляк Хоми, розпука Назара й Галі являють діаметральну протилежність настрюю попередньої сцени заручин і ця сцена дає актьорам багатий матеріал для гри. Почування всі розпалюються. Хома й Назар переходять до явної боротьби. Назар то кляне дітопродавця Юду, то падає навколяшки й молить-благає віддати йому Галю, і за це його лає Гнат. До благань Назара присднується й Галя і все нарастаючи горе й розпука закоханих закінчується тим, що Галя зомліває, і тут завіса падає. Таке

¹⁾ Ibid, с. 287.

²⁾ Н. Ф. Сумцов, „Киев, Стар.“, 1898 р., № 2, с. 225.

закінчення акта не може не захопити глядача палким співчуттям до їх гіркої долі.

Для того, щоб оцінити технічний бік «Назара Стодолі», треба мати на увазі, що в нім зовсім немає тих «наївностей в експозиції», які П. І. Рулін знайшов навіть у «Наталці-Полтавці»: «Возний допіру почав дізнаватися в Виборного про те, що за люди Наталка та Терпилиха, хоча й живуть вони в цьому селі вже три роки; такі ж наївно-навмисні розмови Терпилихи з Наталкою про минуле»¹⁾.

Впадає в очі та майстерність, з якою Шевченко зумів вкласти в рямці драматичної дії потрібні вказівки на обставини, що попереджували початок дії в п'єсі. Яке тяжке це завдання, видно хоча б з того, що з ним не дав собі ради навіть А. П. Чехов, що так прагнув звільнити драму від рутинних засобів: його «Три сестри» починаються з цілком фальшивої, неприродної сцени, в якій Ольга оповідає своїй рідній сестрі, що їх батько був генерал і як його ховали, а це ж Ірина повинна знати не гірш за саму Ольгу. Ясно, що весь вступний діалог ведеться лише для глядача. Шевченко на 60 років раніш від Чехова зумів утриматися від цієї помилки й все потрібне вкласти в рямці діалога там, де це було зовсім до речі. Цілком природно, що обурившись на невдячність сотника, Назар мав цілковиту підставу нагадати йому, зараз же по придохі своїм, що «вирвав його з-під ножа гайдамак», і тмоу то сотник і називав його рідним сином. Не менш природно й те, що й Галю, благаючи батька, нагадує йому: «Ви покійній матері, як вона умірала, біля домовини обіцяли мене видати за Назара».

Ці подробиці потрібні для того, щоб показати глядачеві глибоке коріння їх кохання. Вони вірили, що щастя можливе, Назар сподівався, що сотник із подяки віддасть доню за того, хто його врятував. Тим більш тепер їх розпука, коли вони побачили, що сотник відступився від своїх попередніх обіцянок. Чим несподіваніша зміна становища дівчих осіб, що робить перелім в ході п'єси, тим більш повинна вона відбитися на настрою цих осіб. Ця урочиста обіцянка, та ще коло домовини матері повинна бути для Галі цілковитим виправданням її втечі з батьківського дому, тому то вона й зважується на цей крок без особливої боротьби.

В II-ій дії Гнат згадує, як у Братській школі його одшмагав отець-реktor за знайдені вірші, де він вихваляв «горілку та жінку», й про те, як під час втечі їх з Братської школи на Запоріжжя вони «на дорозі зустріли одну чорнобривеньку». Це з одного боку показує на характер їх приятелювання, що почалося ще в часи перебування в бурсі, а з другого на досвід у всяких пригодах; це знов повинно пояснювати чому Назар так легко погодився на Гнатову пропозицію викрасти Галю. Згадка про їх утечу на Запоріжжя потрібна ще й для того, щоб глядач знав, що Назар не дурить Галю, коли в III-ім акті розповідатиме їй про запорізьке місто Кодак.

Правдивість розвитку дії Шевченко приніс у жертву щасливому, але в той же час сентиментально-солодкому розв'язанню п'єси. Спочатку текст п'єси кінчався, як відомо²⁾, тим, що Гнат вчасно з'явившись на допомогу Назарові, якого захопив був сотник, убиває сотника. Це закінчення п'єси, що правда, потьмарувало кривавим фіналом щастя Галі, але за те було позбавлене тої несподіваности, якою з'являється фінальна постановка Хоми піти в монастир. Його вдача, так яскраво окреслена в I-ім акті, менш усього підготовлює глядача до такого рішення.

Але такі несподівані розв'язки псують і значно пізніші драми як,

²⁾ Ів. Котляревський і театр його часу. Збірник „Рання Укр. Драма“, с. XLV.

²⁾ В. Лазурський, Ibid, с. 62.

напр., самогубство Марусі Богуславки в присвяченій їй драмі М. П. Старицького: глядач менш за все чекає, щоб Маруся, яка щойно призналася в палкім коханню до Гірея безмірно втішена врятуванням з пожежі своїх дітей—сама себе заріже. Це потрібно було драматургові лише як засіб обірвати ланцюг занадто хитро задуманих ним конфліктів дієвих осіб п'єси.

Роллю Галі виконувала багато разів М. К. Заньковецька, і з'являлася в ній в тім самім костюмі, в яким вона грала й Тетяну з «Бондарівни», Карпенка-Карого ¹⁾. І справді, між двома цими ролями немало спільного: вже не кажучи про спільний мотив—викрадання козаком коханої дівчини, зближує їх і однакова історична віддаленість доби. І як раз порівняння з Тетяною показує перевагу окреслення цієї ролі в Шевченка: у нього й сліду немає тих невинуватих і непередбачених переломів у настрою, які ми помічаємо в Тетяні, яка цілком несподівано в 5-ій яві I-го акту признається, що кохає Тараса ²⁾. Деяка блідість всього її образу залежить лише від тої величезної трудності, з якою зв'язане взагалі утворення позитивних жіночих типів драми, що в більшості випадків набувають неживий, абстрактний характер. Це potwierджують, напр., Ганна з «Богдана Хмельницького» М. П. Старицького, або Мар'яна з «Оборони Бухи», що її написано в наслідування Шіллєрівській Жанні Д'Арк.

Безпосередня участь Шевченка в творчості в царині малярства та гравюри, глибоке почування пейзажності, повинні були відбитися й на його п'єсі, і справді місце дії в ній переноситься для кожного з трьох її актів. Сценічне значіння цього засобу виявляється порівнянням не тільки з «Наталкою Полтавкою», але й з «Чорноморським Побитом», Я. Кухаренка, такого близького в особистих відносинах до Шевченка. Те, що у всіх актах цієї п'єси «кунштація та-ж» безумовно є вада її й шкодить не тільки сценічності, але й даремно зв'язує природний хід її фабули.

«Збіг протилежностей утворює драму» — каже славний драматург-режисер Ген. Лявбе ³⁾, — боротьба є основа всякої драми й через те сила окремих сцен все зростає, коли в основу кожної з них також кладеться окремий епізод цієї боротьби, при чому за ходом дії окремі — але лише другорядні дієві особи переходять іноді з одного табору до другого. Окремими таблицями це дуже добре показав Вальцель на «Королі Лірі» та «Антонії»; в цих таблицях вістря стрілки він завжди відзначає ту особу з якою в даній сцені ведеться боротьба. Укладаючи приведену нижче таблицю для «Назара Стодолі», я в розвиток його графічних схем ввожу ще + для визначення спільників у боротьбі. Цєю боротьбою дієвих осіб п'єси й заповнено ту композиційну її канву яка, за глибоким означенням Отто Людвіга ⁴⁾ є «внутрішня будова впливів, плян, що за ним гра почуттів конче мусить проходити перед очима глядачів з певною метою, розрахунок змін їхніх взаємин утворення з дрібніших почуттів настрою, що підкоряє собі глядача.

Взаємовідносини учасників «Назара Стодолі» виображає от яка схема:

¹⁾ Див. знімок на с. 100 монографії П. І. Руліна з портрета в Укр. Театр Музею.

²⁾ Де які хибні в композиції „Бондарівни“ й робленість її характерів зазначені вже в ранній рецензії Т. „Киев. Стар.“. 1887 р., травень, с. 343.

³⁾ Shak. Studien. с. 307

⁴⁾ Das Burgtheater, Lpz., 1891, с. 321; пор. G. Freytag. Die Technik des Dramas розділ 2. Otto Ludwig, Shakespeare Studien, сс 127-143.

I дія

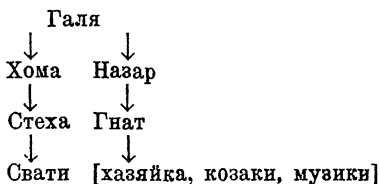
1. Стеха → Хоми. Стеха → Галі.
2. Стеха → Галі.
3. Стеха → Хоми.
4. Стехи ← Хома → Галі.
- 5-6. Хома → Галі
7. Свати + Хома → Галі
8. Хоми ← Галі + Назар + Гнат.

II дія

1. Хоми (+ Назара) ← хазяйка
2. 3. 4. 5. Хоми ← Назар + Гнат.
6. Стеха (за Галю) → Хоми
7. 8. 9. Хоми ← Назар + Гнат + [хаз+коз.].

III дія

1. Стеха → Хоми
2. Хоми ← Галі + Назар
3. Стеха + Хома → Галі + Назара
4. Хоми ← Гнат + Назар



Згідно з цим всі дієві особи діляться на два табори—до того ж одна з дієвих осіб «Назара Стодолі», Галі й сама з'являється об'єктом, з-за якого провадиться боротьба. Таким чином, коли в центрі боротьби Шевченко поставив Галю, то розклад дієвих осіб буде такий:

Свати, Стеха, Стеха + Хома, Стеха + Назар, Хома, Хома + Назар, Хома + Стеха, Галі, Назар, Назар + Хома, Гнат, Гнат + Хома, [хазяйка, коз. + муз.]¹⁾.

Перехресчування стрілок показує як змінюється співвідношення сил, що провадять боротьбу. Цим досягається особлива різноманітність взаємовідносин, чому особливо служить Стеха з її подвійною грою. Примусивши навіть хазяйку жаліти Назара та злорадіти над Кичатим, Шевченко поза цю боротьбою не залишив навіть суто служебних учасників п'єси. Взагалі серед дієвих осіб «Назара Стодолі» нема ні одної зайвої, хоч як раз сучасна йому історична мелодрама, взірці якої могли впливати на «Назара Стодолю»²⁾, в цім відношенні давала приклади зовсім іншого роду. Втримався від цього Шевченко не тільки тому, що ті земляки, які «компонували театр у медичинській академії», і для яких він, як свідчить про це його лист до Кухаренка, в першу голову призначав «Назара Стодолю», навряд чи мали так багато акторів і Шевченко повинен був з особливою обережністю вводити в п'єсі кожний новий зайвий персонаж. Дуже цікава от яка його увага в автобіографічній його оповіданні «Художник» (мова йде про Озеровського «Едіпа»):

мне понравилось самое сочинение его по своей несложности. Эдип, Антигона и вдали Полиник, только три фигуры. В первых опытах редко встречается подобный лаконизм; первоначальные опыты всегда многосложны. Молодое воображение не сжимается, не сосредоточивается в одно много говорящее слово, в одну ноту, в одну черту, ему нужен простор, оно парит и в парении своей (sic) часто закутывается, падает и разбивается о несокрушимый лаконизм³⁾.

Ці рядки в оповіданні 1856 р. надзвичайно важні і не тільки тому,

¹⁾ Дужки показують що хазяйка, музики та гості на вечерниках являють собою драматично одне лише розподілене ціле

²⁾ П. Рудін, Шевченко і театр, с. 115.

³⁾ „Киев. Стар.“, 1887 р., № 4, с. 18.

що показують як проникливо, як метко їх автор орієнтувався якраз у питаннях драматичної техніки: «несокрушимый лаконизм» є головна заслуга композиції й «Назара Стодолі», де немає ні одного зайвого персонажа, ні одної зайвої сцени. Вся перевага щодо цього «Назара Стодолі» стає ясною, коли цю п'єсу порівняти з «Чорноморцями» Я. Кухаренка, де фабулу також збудовано на спробі віддати доньку за старого Кабицю, а ця донька любить молодого Івана. Дієвих осіб у ній не набагато більше як у «Назарі Стодолі», але троє з них зовсім непотрібні. Це насамперед брат Івана, Ілько, без якого дуже добре можна було б і обійтися. Одноманітні уваги його в 2-ім і 3-ім актах з приводу майже кожної репліки Кабиці, яких до того ж той Кабиця ні одної не чув, належать до числа особливо яскравих неправдоподібностей, яких повно в цій зовсім невдало збудованій п'єсі Кухаренка. Так само дуже добре можна б було обійтися й без Цвіркуна та його жінки, спогади якої лише затягують хід п'єси без усякої користи для поглиблення її характерів.

В 2-ім акті в ролі Стехи багато місця відведено її кокетуванню та її жартам із молодими козаками. Чи не є це даремне відбігання драматурга в ролі, сценічне значіння якої в допомоганню сотникові, що його вона сподівається тим самим ще більш спонукати зробити її своєю шлюбною жінкою. Звичайний собі драматург і обмежився би в окресленню її цими рисами, але вже Отто Людвіг показав, що й Шекспір ніколи не малює свої характери лише рисами пануючої пристрасної, але завжди вводить сцени, де для рівноваги та особа ніби то забуває про цю свою пристрасть. Такою, напр., є сцена Гамлета з актьорами, непотрібна для безпосереднього ходу фабули, але якраз так «пункти спокою» Шекспірівських характерів обумовлюють їх особливу природність, невимушеність¹⁾. Завдяки цій різноманітності фарб і характер Стехи набуває особливої природности. Варто для цього лише порівняти її хоч би з Килиною або Тупицею з «Чорноморців» Кухаренка, що цілком вичерпуються одною рисою характеру, а через те й залишаються блідими тінями, а не живими людьми.

Мя просто йшли: у нас нема
Зерна неправды за собою

каже про себе Шевченко й це признание поета цілковито потверджується, коли починаєш ближче його студіювати: він «был глубоко правдив и честен в своем творчестве»²⁾. А в драмах його ця правдивість виявляється в тім, що вони вільні від тих гучних ефектів, на які так легко могла спокунити історична обстановка драми, де так легко вжити занадто розповсюджених у романтиків засобів суто-зовнішнього впливу на глядача. Виявляється це і в окресленню значної частини дієвих осіб: сотник, Стеха, Гнат і хазяйка вечериць—це не однобічні фігури театрального репертуару, а живі люди зо всією різноманітністю їх почувань, пристрастей та вчинків. Як легко було зробити, напр., з Стехи лише злочинницю-допомогачку, що губить безневинну жертву Галю, але Шевченко малює однаково докладно й її палке бажання стати багатодружиною сотника й бажання пожартувати й повеселитися з молодими парубками; от для цього й потрібні сцени з Гнатом і козаками в II-ім акті. Чи залишається Стеха одна, чи навпаки говорить вона з Галею, Хоמוю або з Гнатом та молодими козаками на вечерицях у II-ім акті, всюди вона в залежності від зміни дієвих осіб виявляє все нові сторони своєї вдачі і от як раз таким способом і можна досягнути закінченої різнобічності, а разом із тим і життєвості її образу. Відомо, що і Шекспір як раз з тою ж самою метою вживав такого ж засобу³⁾, примушуючи

¹⁾ O. Ludwig, Shakespeare—Studien, 2-te Auf., Halle, 1901 p., ss. 8—19 особливо ж с. 133.

²⁾ Н. Сумцов, „Изв. Рус. Яз. и Слов. Акад. Наук“, XVIII, № 4 (1913 p.), с. 354.

³⁾ O. Ludwig, Sh. Studien, с. 388.

своїх героїв кожному співрозмовникові «обертати нову сторону свого сбличчя».

Звідки ж дістала цю життєву правдивість більшість дієвих осіб «Назара Стодолі»? Відповідь на це дає німецька поетика, яка, починаючи з В. Дільтея, основу справжньої життєвості поетичних образів бачить у залежності їх від безпосередніх переживань поета. Приймавши такий погляд у своїй докладній статті *Die Einbildungskraft des Dichters*¹⁾ він далі присвятив їй цілу книжку—*Das Erlebnis und die Dichtung* (Leipz. 1907), а ще пізніше блискуче формулював його в невеличкім вступнім нарисі до відділу філософії в збірнику *Die Kultur der Gegenwart*²⁾. З його наслідувачів особливо влучно прикладав цю теорію до цілої низки пам'яток світової поезії Оскар Вальцель у книзі *Gehalt und Gestalt im Kunstwerke des Dichters*³⁾ а особливо Friedrich Gundolf в блискучій розвідці: *Shakspeare und der deutsche Geist*⁴⁾.

Прикладаючи цю теорію до «Назара Стодолі», певна річ найменш треба запевнявати, що Шевченко або сам був свідком випадку близького до фабули п'єси, або що в його власнім життї було щось тотожне з переживаннями Назара. Але зате немає ніякого сумніву, що він безпосередньо знав таких людей, як Хома, Стеха та хазяйка вечерниць. Інакше у нього вийшли б такі манекени, як Кабиця або Явдоха у Кухаренка. Глибина ж ліричного почування, що забарвлює всю фабулу «Назара Стодолі», могла вийти у нього лише в тім випадку, коли його чутливій душі було близьке й зрозуміле те, з-за чого так мучаться Назар та Галя. Недурно ж і їх спільника Гната поет примусив признатися: «і я дурний, колись любив, ридав гарячими сльозами». От із цих то сліз поета виросла та глибина почування, яким у ролях цієї п'єси колись захоплювали глядача Заньковецька, Грицай та інші.

Надзвичайно цікавий для вияснення засобів творчості Шевченка запис у його щоденних записках з 19 липня 1857 р. «Есть у меня план в запасе, основанный на происшествии в Оренбургской Сатрапии. Не присоединить ли его как яркий эпизод з Сатрапу и Дервишу? Не знаю только, как мне быть с женщинами. На востоке женщины безвольные рабыни. А в моей поеме они должны играть первые роли. Их нужно провести, как они и на самом деле были, немymi, бездушными рычагами позорного действия»⁵⁾.

Отже відповідною точкою для утворення навіть окремих «епізодів» для Шевченка є дійсність, але переносячи її в чужу для неї обстанову, в данім випадку східню, він для художньої правди координує свої образи з умовинами того побуту, в рамці якого поет уводить їх.

Як образи майстрів Відродження з'єднують виображення людини з пейзажним тлом, так і Шекспір у своїх драмах переживання героїв міцно з'єднує з картинами природи; «Король Лір», «Сон літньої ночі» служать блискучими доказами такого засобу⁶⁾. До такого ж засобу звертається і Шевченко. Не дурно ж примушує він сотника виходити на сцену з словами: «оце ж яка хуртовина». Це повинно відповідати тій бурі, яку вносить у тихе спокійне життя його рідних замір його віддати доньку за полковника. Навпаки, коли в 3-ім акті Назар упевнився, що Галя його кохає, він каже: «а ніч то, ніч! Неначе празникує наше щастя. Тиха, світла як твої ясні очі!». В цім порівнянню поет сам зв'язує природу, що оточує закоханих, із їх настроями. Той же засіб в 2-ім акті служить символічною ознакою зміни в настрою Назара як тільки Гнат за-

¹⁾ Philosophische Aufsätze Ed. Zeller gewidmet., 1887, 303-482.

²⁾ Том I, вип. 6-ий, 1907 р., сс. 49-55.

³⁾ Вступний том до *Handbuch der Literaturwissenschaft*, с. 44, що він її видає.

⁴⁾ 8-е вид. 1927 р., головним чином с. 176 та passim.

⁵⁾ с. 58.

⁶⁾ Julian Schmidt, Preuss Jahrb. 51j. 1883, сс. 482, 485.

спокоїв його, намовивши викрасти Галю, хазяйка, що ввійшла до хати з надвору каже: «справді погода утихомирилась». Поет не може широко користуватися цими паралелями з царини природи, коли йому самому не властиве глибоке її розуміння, а як цим розумінням володів Шевченко, вже давно вияснив М. Сумцов. Він зазначив, яке значне місце займає якраз природа в мотивах поезії Шевченка, постачаючи йому великий матеріал і для порівнянь¹⁾. Особливо добре показав це той же самий дослідник у своїм глибокій розгляді вірша Шевченка «Сонце сходить»²⁾.

Куліш залишив нам свідчення про любов Шевченка до Шекспіра: «Пушкіна він знав на пам'ять, дарма, що писав не його мовою, не його складом, а Шекспіра возив із собою, куди би не їхав»³⁾. В зв'язку з цим стоїть його прохання до М. Лазаревського купити йому Шекспіра в перекладі Кетчера й віддати його аби завести в опрау⁴⁾.

Заперечуючи вплив Пушкіна на Шевченка, Н. Дашкевич, видимо, не припускає й значного впливу на Шевченка Шекспіра. Цей погляд Дашкевича⁵⁾ можна було б вважати правдивим тому, що якраз перегляд питання про вплив Пушкіна на Шевченка привів до негативного висновку. Він показав, що навіть у тих окремих випадках, де цей вплив поза всяким сумнівом, як, напр., у «Варнаку», все ж таки він слабенький і незначний⁶⁾. Проте треба мати на увазі що з огляду на величезне віддалення яке відокремлювало особисте життя Шевченка від Пушкіна, світогляд Пушкіна не міг не бути чужим Шевченкові, він підходив до мистецтва зовсім з іншими вимогами та підготовкою. Навпаки Шекспір був значно ближчий і тому скорше міг послужити багато де в чому взірцем для Шевченка, бо й Пушкіна він часом ставив безпосереднім взірцем для своєї творчості. Розповівши в своїм щоденнику про відносини між безруким Бібіковим, якого поет так ненавидів, чиновником його, «ренегатом», Миколою Еверестовичем Писаревим та жінкою Писарева Софією Гаврилівною, Шевченко додає: «в ожидании утра я на этом полновесном фундаменте построил каркас поэм в роде Анжелю Пушкина, перенеся место действия на восток»⁷⁾. Отже, коли в одному випадку особисте сприймання дійсності Шевченко одягав у східні фарби, то перенесення дії «Назара Стодолі» в історичне минуле не шкодить припущенню, що в основі й цієї п'єси лежать особисті переживання поета й безпосередні враження від живих людей. Замість побутової драми з сучасного життя написати історичну п'єсу міг примусити Шевченка не тільки напрямок сучасного Шевченкові репертуару, який панував тоді, але й те «романтичне захоплення яскравими фарбами старовини, яке було Шевченкові в високій мірі властиве»⁸⁾. Так само властивий йому був «культ героїчної індивідуальності»⁹⁾, що зближував його з романтиками й що без усякого сумніву відбився на тім, як змальовано героя п'єси, самого Назара Стодолю. Але як у царині малярства перше почуття дійсності швидко змусило Шевченка вийти з під безпосереднього впливу навіть К. Брюлова, людини, яку він так палко любив, і змусило його відчутти в кінцевому висліді внутрішню фальш та неприродність більшості його образів¹⁰⁾ «яка шкідливо відбилася на композиції хоч би його «Кате-

¹⁾ «Киев. Стар», 1898 р., № 2 с. 217 і далі; «Сб., Харк. Ист. Фил. Общ.», т. XVI, 1905 р. с. 215.

²⁾ Ibid, с. 225 і далі.

³⁾ Основа, 1862, № 1, с. 60.

⁴⁾ Шевченко, Твори, т. II, сс. 421.

⁵⁾ Розгляд книги Н. Петрова в справозданні про 29 призначення нагород графа Уварова, 1888 р., с. 294.

⁶⁾ Н. Сумцов, Пушкин и Шевченко, «Украин. Жизнь», 1917, № 3-6, сс. 84-87.

⁷⁾ щоденні записки.

⁸⁾ П. Филипович, Шевченко і романтизм, «Зап. Іст.-Філ. Відд. ВУАН», 1923 р. т. 10, с. 11. ⁹⁾ Ibid. с. 12. ¹⁰⁾ К. Ш., Брюлов и Шевченко, «Укр. Жизнь», 1913 р., № 2, 58.

рини». В цій п'есі романтичний шаблон відчувається в змалюванні тих характерів, де не підпасти під вплив Брюлова було особливо тяжко. Такі ролі Назара й Галі, всі ж інші фігури без усяких змін цілковито укладаються в рамки реальної драми. Такими реальними фігурами являються всі ті персонажі, що ворожо ставляться до героїв п'еси, сотник і особливо Стеха. Взагалі Стеха складністю та правдивістю накреслення займа виключне місце в сучасній появі п'еси «Назар Стодоля» й зайвий раз potwierджує властиве Шевченкові розуміння характерів, особливо жіночих.

Від романтичної драми, як її розвинув найбільш талановитий її представник Віктор Гюго, «Назар Стодоля» істотно відрізняється. В драмі Гюго найсильніші є масові сцени, рух яких і зосереджує в собі вищу напруженість драматизму, а окремі персонажі у нього не подібні до живих людей¹⁾. Це пояснюється тим, що Гюго окреслює характер не з всіх боків, неповно, а обмежується лише тим, що підкреслює одну рису його²⁾. З другого боку всі його п'еси в найвищій мірі перейняті могутнім соціальним почуттям³⁾. Тема «Назара Стодолі» давала для цього як найсприятливіший ґрунт, і поетові було б легко дати волю йому під час конфлікту, Назара з багатим сотником, але цей бік їх взаємин поет зовсім не розвинув ні в словах самого Назара, ні в репліках Гната. Особливо відчувається це, як порівняти «Назара Стодолю» з «Наталкою Полтавкою», де, навпаки, соціальному питанню відведено дуже багато місця—і в мотивуванні дії, і в розмовах окремих персонажів.

Історики західного мистецтва вже давно встановили найтісніший зв'язок Шекспіра як раз із Рембрандтом⁴⁾. Оскар Вальцель також у своїм досліді архітекtonіки драм Шекспіра прийшов до висновку, що в будівництві «Короля Ліра» та «Клеопатри» Шекспір показався глибоко спорідненим Рембрандтові⁵⁾. Тим часом дослідження малярських творів Шевченка також привело до висновку про глибоке споріднення його творчості з Рембрандтом⁶⁾, деякі образи якого він пильно копіював. Отже коли побудовання та засоби оброблення окремих елементів техніки «Назара Стодолі» приводять до порівняння з таким близьким Рембрандтові Шекспіром, то це лише встановлює внутрішню гармонійність та послідовність творчості Шевченка в окремих галузях мистецтва.

П. Рулін у своїй докладній розвідці «Шевченко й театр» з одного боку зібрав усі дані щодо знайомості поета з столичним театром за часів першого його перебування в Петербурзі; для цього завдання П. Рулін цілком слушно використовує головним чином його оповідання «Художник»; це оповідання сміливо можна вважати частиною спогадів Шевченка—лише в белетристичній формі—про його молоді роки в товаристві Брюлова, які він написав 1856 р. З другого боку Рулін вибирав з «Щоденника» Шевченка всі його думки з приводу п'ес, які йому доводилося бачити; тут виявляється, що він або бачить явні хиби в п'есах, якими захоплювалася більшість тодішньої публіки, особливо в Нижнім, то, якраз, зазначає такі хиби—напр., у п'есах Островського, які спостерігали лише такі знавці театру, як Цисемський. Коли додати до цього відоме свідчення про те як добре виконав Шевченко роллю Расположенського в умовах надзвичайно несприятливих, то ми маємо в кінцевому висліді досить даних, які дозволяють гадати, що і в царині сценічного мистецтва Шевченко мав великий смак, значно тонший, ніж у більшості

¹⁾ С. Васильев, „Рус. Обзор.“, 1891 р., № 4, сс. 855-866.

²⁾ Ф. Батюшков, О Рюи-Блазе. „Пантеон Литературы“ 1889 р. № 11 сс. 1-17.

³⁾ Ю. Данилин, Театр Гюго, „Печать и Революция“, 1929, № 2—3, сс. 37—50.

⁴⁾ Ant. Springer, Bilder aus der neuen Kunstgeschichte, II, Bonn, 1886 р., с. 207.

⁵⁾ Рос. перекл., с. 59. ⁶⁾ Н. Ф. Сумцов, Рисунки и картины Шевченка, „Сборн. Харьк. Ист. Фил. Общ.“ XVI, 1905, с. 240. Акад. О. П. Новицький „Україна“, 1925 р. № 2, сс. 122—125. Порівн. В. Щавинський, *ibid*, с. 120.

його сучасників, та достатнє ознайомлення з ним. От якраз це у високій мірі властиве Шевченкові від природи почуття сценічності, безпосереднє природне розуміння правдивих основ майстерности актора, яке виявив він у всіх своїх міркуваннях про гру різних акторів і привело Шевченка значно в більшій мірі, ніж книжне студіювання текста Шекспіра до того, що він свою власну п'єсу багато де в чім збудував так само, як будував свої п'єси й сам Шекспір. А про Шекспіра Отто Людвіг справедливо каже, що його драматичне мистецтво базувалося на сценічності і на акторському мистецтві ¹⁾).

Це й допомогло Шевченкові крім зазнайомлення з Шекспіром, надати своїй п'єсі ту сценічність, приклади якої наведено вище.

Героя свого надзвичайно цікавого для історика мистецтва оповідання «Художник», якого так само, як і самого Шевченка було куплено з кріпацтва, автор назвав «алмазом в кожухе». Як взяти на увагу що великий лірик, коли його було докладніш вистудіювано, показався не тільки значним артистом у царині малярства та гравюри, але й майстром драматургічної техніки, то й його самого треба назвати так само «алмазом у кожусі». Для цього треба тільки розглянути його пильніш, і він починає блищати, як алмаз, не зважаючи на всю непоказність своєї зовнішньої оболони.

¹⁾ Shak. Studien, с. 73; порівн. сс. 92, 95.

¹⁾ Літературу зібрано в коментарії до видання „Щоденника“, сс. 336—341.